

 <https://orcid.org/0000-0002-7223-3669>

Magdalena Krzosek-Hołody

Uniwersytet Warszawski
e-mail: m.krzosek.holody@al.uw.edu.pl

 <https://orcid.org/0009-0005-3907-0406>

Aleksandra Litorowicz

Uniwersytet SWPS, Fundacja Puszcza
e-mail: alitorowicz@swps.edu.pl

KIM JESTEŚ, DĘBIE...? DRZEWA W PROJEKTACH SZTUKI PUBLICZNEJ: OD REŻIMU, PRZEZ OSWOJENIE, DO DZIKOŚCI

Oak, who are you...? Trees in public art projects: From regime, through domestication to wildness

Abstract: How have artists working in the public space approached trees in recent decades? What have the artworks utilizing these majestic plant organisms told us about our relationship with nature? In reference to the questions listed above, in this article we want to take a fresh and critical look at the presence of trees (as art objects) in public spaces of contemporary cities. Our starting point is a critique of Joseph Beuys' work *7000 Oaks*, realized between 1982 and 1987 in the German city of Kassel. We argue that Beuys' work diverged from his own concept of art as Social Sculpture; and the realization of this concept is only possible today when we have adopted different starting positions in our relationship with trees (as organisms) and urban nature as a whole. Considering the changes that have occurred in the discourse surrounding the role of public art in environmental debates, we also want to draw attention to the emergence of new models of artist (human)/plant relationships. Such models can be found in contemporary references to Beuys' Kassel project, which were developed based on slightly different premises than those guiding the original work and its direct continuations. Complementing our reflections, we refer to local artistic projects realized in Warsaw, in which trees played important roles. We mention the publication *Atlas of All Inhabitants* co-created by Fundacja Puszcza and the human/non-human inhabitants of Warsaw (2022), as well as an inter-species exhibition presented within the framework of the *Bio/Diverse Summer* program at the square of the Nowy Theatre (Fundacja Puszcza, 2023).

Keywords: public art, urban nature, trees, human plant studies

Na wiele działań artystów w przestrzeni miejskiej patrzymy dziś inaczej niż kiedyś, poddając je surowszemu osądowi. Szczególnej weryfikacji, w świetle zmieniających się dyskursów naukowych i kulturowych, podlegają prace, które angażują aktorów pozaludzkich – żywe zwierzęce lub roślinne organizmy. Współczesny odbiorca jest podejrzliwy wobec nazbyt uproszczonych modeli ludzko/nie-ludzkiej wspólnoty, ma też większe oczekiwania dotyczące autentyczności działań służących odbudowaniu relacji człowieka z przyrodą. Mówiąc wprost – nie chcemy dziś sztuki, która działa pochopnie, traktując instrumentalnie przedstawicieli innych gatunków. Nie interesują nas też prace, które wnoszą jedynie wartość estetyczną lub wizerunkową. Oczekujemy pogłębionej refleksji nad tym, w jaki sposób pogodzić różne (często sprzeczne) interesy wielogatunkowych sąsiedztw, których rozproszoną i usieciowioną sprawczość dostrzegli już dawno społeczni i przyrodniczy aktywiści, naukowcy i sami mieszkańcy miast. Wprowadzenie nowych elementów przyrodniczych lub zmiana istniejących zależności ekosystemowych wymagają dziś o wiele szerszego namysłu niż jeszcze kilka dekad wcześniej. Od współczesnego artysty działającego w przestrzeni publicznej oczekuje się nie tylko pracy na poziomie estetycznym i konceptualnym, ale także świadomościowym. Podejmuje on nie tylko zobowiązanie wobec odbiorcy, ale musi także oddać sprawiedliwość wszystkim żywym bytom, które w jakiś sposób wezmą udział w jego działaniach. Do bytów tych (poza zwierzętami, które jako istoty szczególnie responsywne i podatne na ból naturalnie budzą silne przywiązanie) włączane są coraz częściej rośliny. Szczególne znaczenie w tej debacie mają drzewa, z którymi nie łączy nas powinowactwo morfologiczne, ale wiąże bardzo silna więź kulturowa i afektywna. Drzewa są towarzyszami naszych losów, świadkami życiowych wyborów i doświadczeń. Miejskie drzewa są tu szczególnie istotne. Ich cicha obecność daje nie tylko wymierne korzyści pod względem użytkowania przestrzeni, ale ma także działanie miejscotwórcze i terapeutyczne. Pozwala mieszkańcom miast oswoić zamieszkiwaną przestrzeń i zakorzenić się w codzienności.

Jaki stosunek do drzew mieli w ostatnich dekadach artyści działający w sferze publicznej? Co powiedziały nam prace wykorzystujące te majestatyczne roślinne organizmy o naszej relacji do przyrody i siebie nawzajem? W nawiązaniu do tych pytań w niniejszym tekście chcemy spojrzeć krytycznym okiem na obecność drzew (jako obiektów sztuki) w przestrzeni publicznej współczesnego miasta. Naszym punktem wyjścia jest polemika z pracą *7000 dębów* Josepha Beuysa, zrealizowaną w latach 1982–1987 w niemieckim mieście Kassel. Stawiamy tezę, że praca Beuysa rozmięła się z jego własną koncepcją sztuki jako rzeźby społecznej, a urzeczywistnienie tej koncepcji możliwe jest dopiero dziś, kiedy przyjęliśmy inne pozycje wyjściowe w naszym stosunku do drzew jako organizmów oraz do miejskiej przyrody w ogóle. Biorąc pod uwagę zmiany, jakie zaszły w dyskursie związanym z rolą sztuki publicznej w debacie o środowisku, chcemy zwrócić także uwagę na pojawienie się nowych modeli relacji artysta (człowiek) – organizm roślinny. Modele takie znajdujemy we współczesnych nawiązaniach do projektu Beuysa z Kassel, zrealizowanych według nieco innych założeń wyjściowych niż te, które przyświecały oryginalnej pracy i jej

bezpośrednim kontynuacjom. Uzupełnieniem naszej refleksji jest odwołanie się do lokalnych, warszawskich projektów artystycznych, w których drzewa odegrały rolę ważnych aktorów. Przywołujemy publikację *Atlas wszystkich mieszkańców*¹, która powstała w ramach inicjatywy Miastozdżiczenie oraz międzygatunkową wystawę zrealizowaną w ramach programu *Bio/różnorodne lato* na placu przy Nowym Teatrze (Fundacja Puszcza, 2023).

Drzewa z Kassel

Beuys rozpoczął realizację projektu *7000 dębów* w Kassel w roku 1982, czyli ponad cztery dekady temu. Posadzenie siedmiu tysięcy drzew planowano wykonać w ciągu kilku miesięcy i ukończyć w ramach siódmej edycji wystawy sztuki współczesnej „Dokument”. Umieszczenie drzew na terenie miasta miało być rodzajem radykalnego aktu – zarówno urzeczywistnieniem idei *Soziale Plastik*², jak i manifestacją ekologicznego zaangażowania artysty³. Jak się szybko okazało, realizacja tego pomysłu była trudniejsza, niż Beuys mógł przypuszczać. Z twórczego gestu zamienił się on w długotrwały proces angażujący wielu ludzkich i nie-ludzkich aktorów. Mimo że Beuys rozumiał sztukę jako działanie zbiorowe i otwarte, nakierowane na współdziałanie i zmianę, *7000 dębów* w pewnym momencie wymknęło mu się spod kontroli. Choć podtytuł projektu brzmiał *Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung* („Zalesianie miasta zamiast zarządzania nim”), to właśnie zarządzanie stało się kluczem do jego ukończenia.

W ramach pracy *7000 dębów* Beuys zaplanował posadzenie na obszarze Kassel tytułowej liczby drzew oraz umieszczenie w sąsiedztwie każdego z nich bloku bazaltu (w formie kamiennej steli). Dwie części pracy reprezentowały świat organiczny i nieorganiczny, odpowiednio żywy i nieożywiony. Kontrast ten miał także ukazywać transformacyjną rolę fenomenu życia biologicznego. Jak mówił Beuys: „Teraz mamy sześcio-, siedmioletnie dęby, nad którymi dominuje kamień. Za kilka lat drzewo i kamień się zrównają, a za dwadzieścia do trzydziestu lat możemy stopniowo obserwować, jak kamień stawał się będzie dodatkiem leżącym jedynie u stóp drzewa [...]”⁴.

¹ A. Litorowicz (red.), *Atlas wszystkich mieszkańców*, Fundacja Badań i Działań Miejskich Puszcza, Warszawa 2022, <https://atlas.miaostozdziczenie.pl> (dostęp: 14.01.2024).

² Beuys rozumiał sztukę jako działanie zbiorowe, które nakierowane jest na proces, a nie na tworzenie prac jako zamkniętych całości. Była to dla niego przede wszystkim twórcza praktyka kulturowa i sposób na rozbudzanie społecznego aktywizmu i oddolnej mobilizacji. Pod wpływem idei Rudolfa Steinera oraz inspiracji czerpanych z literatury romantycznej sformułował postulat stworzenia wielkiego dzieła sztuki na kształt Wagnerowskiego *Gesamtkunstwerk*, które obejmowałoby społeczeństwo i jego wytwory jako całość.

³ W latach 70. Beuys zaczął się angażować w publiczne performansy i akcje o charakterze ekologicznym. Włączył się między innymi w działania na rzecz ochrony bagien i terenów podmokłych (*Aktion im Moor*, 1971) oraz protesty wobec wycinki lasów (*Überwindet endlich die Parteiendiktatur*, 1971).

⁴ J. Stüttgen, *Beschreibung eines Kunstwerks*, Free International University, Düsseldorf 1982, s. 2.

Zakrojony na ogromną skalę projekt okazał się trudniejszy w realizacji, niż przypuszczano. Posadzenie kilku tysięcy drzew i umieszczenie w ich sąsiedztwie bazaltowych bloków wymagało nie tylko znacznych nakładów finansowych, ale także zagospodarowania fragmentów przestrzeni publicznej, które miały dotychczas zupełnie inne przeznaczenie. Podczas pracy nad ukończeniem projektu Beuys mierzył się z pozyskaniem kolejnych funduszy na rozpoczętą pracę, uzyskaniem zezwoleń na zajmowanie nowych miejsc pod nasadzenia oraz zapewnieniem posadzonym drzewom należytej pielęgnacji. W wielu opracowaniach można przeczytać entuzjastyczny, choć radykalnie uproszczony opis projektu, w którym podaje się, że na początku marca 1982 roku artysta wkopał na trawniku przed niedawno odnowioną siedzibą Fridericianum w Kassel pierwsze drzewo – *Quercus robur* (dąb szypułkowy); ostatnie zaś umieścił w tym samym miejscu syn artysty – Wenzel Beuys w czerwcu 1987 roku (był to również *Quercus robur*). To, co się działo pomiędzy tymi dwoma datami, jest zwykle pomijane. Jak możemy jednak zauważyć, momenty te dzieliło pięć lat, a nie – jak zakładano – początek i koniec wystawy „Dokumenta 7”, czyli kilka miesięcy 1982 roku.

Tworząc slogan „Zalesianie miasta zamiast zarządzania nim”, Beuys wyobrażał sobie, że drzewa będą entuzjastycznie kupowane i sadzone nie tylko przez miasto i organizatorów wystawy, ale także przez prywatnych sponsorów, którzy zobowiążą się do opieki nad nimi w perspektywie kolejnych pokoleń. Spontaniczne działania ustąpiły jednak szybko miejsca zorganizowanemu wysiłkom wielu osób i instytucji, wśród których znaleźli się przedstawiciele rady miasta Kassel i zarządu zieleni oraz specjaliści z zakresu projektowania krajobrazu i pielęgnacji drzew, a także osoby odpowiedzialne za pozyskiwanie funduszy, organizację spotkań informacyjnych, warsztatów i działań kulturalnych, dokumentację oraz administrowanie kolejnymi etapami pracy.

Jednym z ważniejszych problemów, jakie pojawiły się podczas realizacji pomysłu Beuysa, było pozyskanie w krótkim czasie dużej liczby odpowiednio przygotowanych sadzonek. Jeśli przyjrzymy się zdjęciom z realizacji projektu, zauważymy, że wykorzystywano kilkuletnie już drzewa o rozwiniętym systemie korzeniowym i koronie, czyli takie, których obecność w przestrzeni byłaby od razu widoczna i wizualnie znacząca. Skąd wziąć takie drzewa? Gdzie kupić czas, który potrzebny jest do ich wzrostu?

Drzewa przywożono z lokalnych szkółek i sadzono wszędzie, gdzie udało się wynegocjować dla nich miejsce – na terenach obok szkół, w parkach, przy budynkach publicznych czy na osiedlach mieszkalnych. Robili to nie tylko wykwalifikowani pracownicy, ale także wolontariusze i przypadkowe osoby. Lekkomysłność ta doprowadziła do tego, że pewna część drzew usychała już w pierwszych miesiącach realizacji projektu, pozostawiona bez fachowej opieki. Wykorzystanie wyrosniętych drzew generowało też wysokie koszty, a zniszczenie czy obumarcie któregoś z nich przynosiło kolejne straty – nie tylko finansowe, ale także wizerunkowe. Żeby ułatwić sobie zadanie, drzewa zaczęto sadzić rzędami wzdłuż dużych ulic oraz tras

wjazdowych i wyjazdowych z Kassel. Beuys, nieco rozczarowany wypychaniem przez miasto projektu na przedmieścia, z pomocą specjalisty, profesora Karla Hülbuscha z Uniwersytetu w Kassel, opracował więc wytyczne do sadzenia w centrum miasta, postulując konieczność „sadzenia wprost w asfalcie”. W pozyskiwanie drzew zaangażowano miejskie przedsiębiorstwa użyteczności publicznej, prywatnych deweloperów i wspólnoty mieszkaniowe. Niespodziewanie 23 stycznia 1986 roku artysta zmarł na atak serca. Ponad rok później, dzięki determinacji zespołu projektowego oraz wsparciu ze strony miasta, któremu zależało na finalizacji projektu jeszcze przed otwarciem kolejnej edycji wystawy „Dokumenta”, liczba posadzonych drzew osiągnęła w końcu założone siedem tysięcy. Spadkobiercy Beuysa przekazali projekt miastu Kassel, zabezpieczając kwotę 200 tysięcy marek na pokrycie kosztów opieki nad nim i pielęgnacji w kolejnych latach. W roku 1994 ustanowiono w Kassel fundację 7000 Eichen, której celem było dalsze promowanie idei rzeźby społecznej Beuysa i sprawowanie pieczy nad projektem. Jakiś czas później ustanowiono zespół doradczy oraz powołano specjalny etat dla arborysty, który zajmowałby się pielęgnacją i zarządzaniem „drzewami Beuysa”. 7000 dębów zostało także wpisane na listę niemieckich zabytków, stając się, obok wystawy „Dokumenta”, jedną z najbardziej rozpoznawalnych wizytówek miasta⁵.

W procesie realizacji pracy większość badaczy interesowało przede wszystkim to, jak wiele wysiłku kosztowało wynegocjowanie w mieście przestrzeni dla drzew oraz pogodzenie interesów lokalnych aktorów. W dyskusji o projekcie Beuysa w Kassel aspekt ten przyćmiewał najczęściej kwestię samych drzew. Co dla wielu może być zaskoczeniem, wśród posadzonych w Kassel siedmiu tysięcy okazów, wbrew tytułowi, dęby stanowiły jedynie nieco ponad połowę. Były to nie tylko rodzime dęby szypułkowe (*Quercus robur*), ale także na przykład pochodzące z południa Europy dęby węgierskie (*Quercus frainetto*) czy dęby ostrolistne (*Quercus ilex*). Wśród pozostałych gatunków znalazło się około tysiąca jesionów (*Fraxinus excelsior*), ponad 600 lip (*Tilia cordata*, *Tilia xvulgaris*), około 500 platanów (*Platanus xacerifolia*), prawie 400 klonów (*Acer platanoides*, *Acer campestre*), ponad 150 robinii akacjowych (*Robinia pseudoacacia*), niemal 100 kasztanowców (*Aesculus hippocastanum*), kilkadziesiąt głogów (*Crataegus xlaivallei*, *Crataegus laevigata*), kilka wiązów (*Ulmus minor*), jarzębów szwedzkich (*Sorbus intermedia*) i perełkowców japońskich (*Styphnolobium japonicum*), pojedyncze graby (*Carpinus betulus*) i orzechy włoskie (*Juglans regia*), a także miłorząb japoński (*Ginkgo biloba*), glediczyja trójcierniowa (*Gleditsia triacanthos*) oraz tulipanowiec amerykański (*Liriodendron tulipifera*)⁶. Ich dobór nie był zbyt systematyczny, nie sadzono także drzew jedynie rodzimych czy

⁵ Kulisy realizacji projektu przywołujemy na podstawie informacji zawartych w niepublikowanej pracy *The Art of Urban Nature: Curating the City with the Work of Joseph Beuys* napisanej przez Adrienne Reiman-Smith (Cornell University, Ithaca 2014). Za udostępnienie wyników badań dziękujemy autorce.

⁶ Pełen kataster „drzew Beuysa” w Kassel znajduje się na stronie fundacji 7000 Eichen: „Das Baumkataster”, <https://www.7000eichen.de/index.php?id=20> (dostęp: 14.01.2024).

tych, które byłyby szczególnie odporne na warunki miejskie. Drzewa dostarczano w miarę postępu nowych nasadzeń lub doraźnie, w przypadku konieczności wymiany obumarłych egzemplarzy. Kwestię wierności tytułowi pracy pominięto. W praktyce siedem tysięcy dębów zamieniło się po prostu w siedem tysięcy drzew. W pewnym sensie więc rola dębu jako gatunku została ostatecznie w projekcie wymazana⁷.

W 2007 roku, z okazji zbliżającej się wystawy „Dokumenta 12”, Stefan Körner i Florian Bellin-Harder z Uniwersytetu w Kassel dokonali inwentaryzacji i oceny stanu kilkudziesięciu losowych drzew posadzonych przez zespół Beuysa. Celem badaczy było przede wszystkim zweryfikowanie tego, jak przez lata kształtowane były korony i pnie drzew oraz jakich technik używano, by właściwie przystosować drzewo do funkcjonowania w miejskim środowisku⁸. W 2007 roku proporcje między drzewem a kamienną stelą w większości przypadków odwróciły się na korzyść drzewa; pnie posadzonych w latach 80. okazów były już sporo grubsze niż średnica bazaltowych bloków. Element geologiczny stał się tylko niewielkim znacznikiem lub zupełnie wtopił się w otoczenie. Znaczna liczba drzew uschła jednak przez lata i została zamieniona na nowe. Jak podawali Körner i Bellin-Harder, bazując na informacjach uzyskanych od zarządu zieleni, co roku około 70 drzew było wymienianych lub dosadzanych⁹. Körner i Bellin-Harder użyli w tym kontekście określenia „monument dynamiczny”. Dla niemieckich badaczy było to określenie raczej pejoratywne, stawiające początkowe założenie projektu *7000 dębów* pod znakiem zapytania, z racji na instrumentalne potraktowanie drzew jako elementów ruchomych i łatwo wymieniających na nowe, jeśli zajdzie taka potrzeba. Zauważali oni także, że podczas realizacji projektu cała uwaga poświęcona została negocjowaniu przestrzeni pod sadzonki, mało uwagi poświęcono zaś ich dalszemu, jednostkowemu życiu. Niewystarczającej refleksji poddano także dobór gatunków, wśród których znalazły się te obce, jak perełkowiec japoński czy glediczja trójcierniowa, a także takie, które uznawane są w Europie za inwazyjne (na przykład pochodzące z obszaru Ameryki Północnej robinie akacjowe).

Jak zauważyli Körner i Bellin-Harder: „Wykuwając slogan «Zalesianie miasta zamiast zarządzania nim», Beuys nie miał na myśli oddania go we władanie dzikiej

⁷ Warto przypomnieć, że dąb jako gatunek ma bardzo bogate konotacje kulturowe, do których niejednokrotnie odwoływał się sam Beuys. Jest to drzewo majestatyczne i długowieczne, obecne w mitologii i wierzeniach wielu europejskich kultur. Było między innymi drzewem Zeusa, drzewem celtyckich druidów czy drzewem nordyckich i germańskich bóstw burz. W mitologii słowiańskiej związane było z Perunem i uznawane za symbol potęgi natury. W starożytnym Rzymie z dębu pleciono wieńce na głowy bohaterów. Dąb powszechnie postrzegano jako drzewo święte i szczególne, matkę wszystkich drzew. W kulturze niemieckiej liście dębu były powiązane także z symboliką militarną. Dekorowały między innymi najważniejsze odznaczenia wojskowe III Rzeszy.

⁸ Ponad 50% zinwentaryzowanych przez badaczy drzew miało część korony usytuowaną poniżej 2,5 metra, co wskazywało na to, że po okresie wstępnych cięć, gdy drzewa były jeszcze młode, żadne bardziej systematyczne zabiegi pielęgnacyjne nie były wobec nich stosowane.

⁹ Można by zapytać, ile z drzew obecnych dziś w Kassel to rzeczywiście drzewa posadzone podczas realizacji pracy *7000 dębów* w latach 80.?

przyrody ani też sadzenia drzew po to, by pozostawić je potem samym sobie. Jego wizja dotyczyła typowych miejskich drzew, które otoczone byłyby odpowiednią opieką¹⁰. W projekcie w Kassel artysta nie brał nigdy pod uwagę gatunków antropofilnych, czyli takich, które z powodzeniem żyją w pobliżu człowieka i same zasiedlają obszary zurbanizowane i uprzemysłowione. Wybierał w większości drzewa parkowe i alejowe, zakorzenione głęboko w tradycji kształtowania publicznych terenów zieleni w Europie. Ich dobór miał przede wszystkim wymiar estetyczny. Choć Beuys deklarował: „Intencją sadzenia drzew jest ukazanie transformacji życia we wszystkich jego przejawach, transformacji społeczeństwa i całego systemu ekologicznego”¹¹, ostatecznie okazało się to raczej złożonym projektem urbanistycznym niż działaniem realnie angażującym społeczeństwo w relacje z przyrodą.

Jeśli spojrzeć na projekt retrospektywnie, istotny wydaje się fakt, na który zwrócili uwagę Körner i Bellin-Harder, to znaczy niewspółmierność wizji Beuysa z realnymi warunkami miejskiego ekosystemu – artysta wyobrażał sobie bowiem, że drzewa przetrwają co najmniej trzysta lat. Tymczasem wiele okazów posadzonych w ramach pracy *7000 dębów* zmaga się dziś z chorobami i deformacjami. Większość z nich nie ma prawdopodobnie w ogóle szans osiągnąć wieku, którego oczekiwał artysta. W przypadku takich gatunków z Kassel jak dęby, kasztanowce czy lipy Körner i Bellin-Harder przewidują, że uda im się przetrwać około 80–120 lat. Jak zauważyli badacze, alternatywnym rozwiązaniem mógł być wybór gatunków lepiej przystosowanych do zastanych warunków. „Gatunki pionierskie takie jak brzoza, wierzba czy jesion pojawiają się same z siebie na najbardziej ubogich siedliskach, na dachach, zwieńczeniach murów, zaniedbanych chodnikach z połamanego granitu, w świetlikach i innych wyrwach i otworach. Potrzebują jedynie wody i niewielkiej ilości gleby”¹². Te dzikie i niepokorne drzewa, o mniej zwartych, niesymetrycznych koronach, często efemeryczne, powykrzywiane i dziwne, mogłyby realnie przekształcić Kassel w miasto-las, o którym marzył Beuys. Nie spełniłyby jednak pewnie estetycznych oczekiwań artysty, a bujne, chaotyczne zbiorowiska ruderalnej zieleni szybko pochłonęłyby kamienne stele.

Sadzenie przez Beuysa drzew trudno oceniać jedynie jako działanie artystyczne. Idea niemieckiego artysty dotyka, jak zauważyli wspomniani wcześniej Körner i Bellin-Harder, bardziej fundamentalnego problemu, który nieustannie powraca we współczesnych dyskusjach: Czy miasto jest miejscem dla drzew? A jeśli tak, to jaką rolę one w nim odgrywają? Czy są jedynie estetycznymi, wymiennymi elementami miejskiej infrastruktury, materiałem szkolkarskim dostępnym na wyciągnięcie ręki? Czy raczej powinniśmy na nie spojrzeć jak na pojedyncze organizmy – żyjące, sprawcze byty, których nie da się w prosty sposób usunąć i substytuować nowym egzemplarzem? Czy dowiadując się, że w Kassel ideę sadzenia dębów (o bardzo

¹⁰ F. Bellin-Harder, S. Körner, *The 7000 Eichen of Joseph Beuys – Experiences after Twenty Five Years*, „Journal of Landscape Architecture” 2009, nr 4 (2), s. 10.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem, s. 9.

specyficznych kulturowych konotacjach) porzucono szybko na rzecz doraźnego sadzenia innych dostępnych w danym momencie gatunków, nie jesteśmy trochę rozczarowani?

Więcej i więcej „dębów”

Międzynarodowy rozgłos, który uzyskał projekt *7000 dębów*, przyczynił się do realizacji szeregu jego bezpośrednich i pośrednich kontynuacji w wielu miejscach na świecie. Nawiązywały one do misyjnego postulatów Beuysa, który uważał, że sadzenie kolejnych drzew jest konieczne nie tylko dla zielonej tkanki miasta, ale także po to, by podnosić ogólną świadomość ekologiczną społeczeństwa i budzić oddolny aktywizm. Wyrażało to promowane przez artystę hasło: „Nigdy nie powinniśmy zaprzestać sadzenia drzew”.

Kilkanaście tego typu inicjatyw, zrealizowanych w Europie Zachodniej i Stanach Zjednoczonych, przeanalizowała Adrienne Reiman-Smith we wspomnianej już pracy *The Art of Urban Nature: Curating the City with the Work of Joseph Beuys*. Należały do nich między innymi: symboliczne posadzenie dębu oraz osadzenie steli pochodzącej z Kassel w ogrodzie Akademii Sztuk Pięknych w Oslo (1987), posadzenie drzewa wraz ze stelą z Kassel przy Middlebury College (Vermont, 1998), w Heritage University w Toppenish (Waszyngton, 2003) czy Hartwick College w Oneontce (2011). Wśród licznych kontynuacji projektu Beuysa z Kassel szczególną uwagę Reiman-Smith zwróciła na działania o relatywnie dużej skali, jakimi były realizacje w Nowym Jorku (ponad 30 drzew i kamiennych bloków umieszczonych z inicjatywy Fundacji Dia w dzielnicy Chelsea), Minnesocie (ponad 1000 drzew posadzonych w Cass Lake, St. Paul i Minneapolis) oraz Baltimore (kilkaset drzew posadzonych w miejskich parkach Wyman, Dell i Patterson oraz 30 drzew i steli na kampusie Uniwersytetu Maryland). Na uwagę zasługują przede wszystkim motywacje, które za nimi stały, nadające im bardzo różny status. Pojedyncze akty sadzenia drzew miały wymiar raczej symboliczny, działania Fundacji Dia w Nowym Jorku związane były z wykorzystaniem sztuki jako czynnika realnie zwiększającego wartość miejskiej przestrzeni, *The Joseph Beuys Tree Planting Project* w Minnesocie nakierowany był na społeczną mobilizację i odbudowanie relacji ludzi z zamieszkiwanym przez nich otoczeniem, natomiast *Joseph Beuys Tree Partnership Project* w Baltimore miał służyć poprawie jakości przestrzeni miejskiej, w tym przede wszystkim rewitalizacji miejskich parków¹³. Drzewa wykorzystywane w tych projektach pochodziły zwykle z lokalnych szkółek, a wybór gatunków zależał w największym stopniu od prywatnych preferencji ich twórców. Z inicjatywy Fundacji Dia w Nowym Jorku posadzono między innymi dąb błotny (*Quercus palustris*), gruszę droбноowocową (*Pyrus calleryana*), klon czerwony (*Acer rubrum*), figowiec sykomorę (*Ficus sycomorus*) czy lipę drobnolistną (*Tilia cordata*). W Minneapolis Sculpture Garden rozważano posadzenie żywotnika zachodniego (*Thuja occidentalis*), w końcu

¹³ A. Reiman-Smith, *The Art of Urban Nature...*, op. cit.

zaś wybór padł na topolę amerykańską (*Populus deltoides*), która szybko uschła i trzeba było posadzić nowy okaz. W Baltimore natomiast zdecydowano się między innymi na orzeszniki nagie (*Carya glabra*) i dęby białe (*Quercus alba*). Te ostatnie zostały wybrane jako drzewa-symbolowe stanu Maryland.

Losy kolejnych drzew sadzonych przez artystów i aktywistów zainspirowanych przez Beuysa były bardzo różne. Te, o których długie trwanie troszczono się w sposób przemyślany (na przykład wiążąc je z instytucjami uniwersyteckimi czy przekazując pod opiekę miejskiego zarządu zieleni), można odnaleźć do dziś. Przykładem są tu drzewa umieszczone przez Fundację Dia w Nowym Jorku (posadzone i pielęgnowane zgodnie z miejskimi standardami dotyczącymi drzew przyulicznych) czy drzewa posadzone na kampusie uniwersyteckim w Baltimore (obecnie Joseph Beuys Sculpture Park). Inne, pozostawione same sobie, umierały nawet w kilka miesięcy po zakończeniu projektu (na przykład w Cass Lake czy w parkach Wyman, Patterson i Dell w Baltimore). Wiele inicjatyw znacząco różniło się od pierwotnych założeń niemieckiego artysty. Drzewa sadzono jako akt symboliczny, bez towarzyszących im kamieni i poza terenami zurbanizowanymi. Zamiast postulowanego „zalesiania miasta”, które zakładało znaczący gest w przestrzeni, umieszczano w określonych miejscach jednostkowe drzewa i tablice pamiątkowe. Co znaczące jednak, elementem, który uznawano za możliwy do pominięcia w przypadku symbolicznych nawiązań do projektu z Kassel, był zawsze kamień, nigdy drzewo.





Ryc. 1–3. Drzewa posadzone przez Fundację Dia w dzielnicy Chelsea w Nowym Jorku, fot. M. Krzosek-Hołodny, 2023.

Wkopywanie drzewa w ziemię wzbudza spontaniczną ekscytację i wydaje się z pozoru mało skomplikowane. Wielu lokalnych aktorów, w tym wolontariuszy, chętnie angażuje się w takie inicjatywy. Pojemność symboliczna tego działania pozwala na realizację wielu scenariuszy o często nietożsamyh agendach. Projekty takie oscylują między dwoma biegunami – tworzeniem żywej instalacji w przestrzeni (głównie miejskiej), która ma poprawić jakość otoczenia i doprowadzić do większego zainteresowania określonym miejscem, a projektem środowiskowym, który ma stanowić realny przykład oddolnego ekologicznego działania na rzecz ludzko-nieludzkiej współobecności. Początkowe kontynuacje projektu Beuysa (z końca lat 80., z lat 90. i początku 2000.) stanowiły przykład przede wszystkim pierwszej z tych strategii. Z czasem jednak artyści i aktywiści nawiązujący do idei niemieckiego artysty zaczęli zwracać większą uwagę nie tylko na łączność symboliczną, ale także na głęboko biologiczną warstwę projektu. Drzewa zaczęto postrzegać nie jako obiekty, ale jako organizmy – przedstawiciele konkretnego gatunku i okazy obdarzone określonymi cechami i kodem genetycznym. Prekursorem tego rodzaju myślenia był David Levi Strauss, krytyk sztuki i badacz twórczości Beuysa, który w hołdzie dla idei niemieckiego artysty posadził w Irlandii 7000 dębów wyhodowanych z żółędzi pochodzących z jednego szczególnego dla Irlandczyków okazu dębu – tak zwanego King Oak z okolic Tullamore. Był to przedstawiciel gatunku rodzimego *Quercus robur*, którego wiek szacowany jest na kilkaset lat. Akcja ta miała miejsce w 2000 roku w okolicach Hill of Uisneach, wzgórze o szczególnym znaczeniu historycznym, symbolicznym i rytualnym¹⁴.

Można powiedzieć, że inicjatywa Straussa była pewnym modelem dla nowego spojrzenia na replikowanie projektu niemieckiego artysty, w którym istotne stało się nie tyle umieszczanie drzew w określonej przestrzeni, co bezpośrednia reprodukcja określonych okazów danego gatunku. Model ten reprezentował także projekt Heather Ackroyd i Dana Harveya *Beuys' Acorns*, który artyści rozpoczęli w 2007 roku. Z zebranych bezpośrednio z dębów w Kassel żółędzi wyhodowali oni kilkaset sadzonek, które następnie prezentowane były w ramach różnych wydarzeń artystycznych, wystaw, warsztatów i performansów. Trzyletnie drzewa zostały pokazane po raz pierwszy na wystawie *Earth: Art of a Changing World* w The Royal Academy of Arts w Londynie (2009–2010), następnie artyści pokazywali je (w różnych kontekstach) między innymi podczas Festival of the World w Southbank Centre, Sainsbury Center for Visual Arts czy La Machalerie w Wersalu. Drzewa wyhodowane przez Ackroyd i Harveya posadzono w donicach, przez co stały się rodzajem mobilnej, żywej instalacji. W 2015 roku podróżowały one między innymi po francuskich miastach w przededniu konferencji klimatycznej COP21 w Paryżu. Na pierwszy plan wysuwał się tu (przeciwieństwo do realizacji w Kassel) nie aspekt zakorzeniania się w miejscu, ale kwestia reprodukcji i rozwoju drzew jako organizmów. Od maja do listopada

¹⁴ D. Levi Strauss, *Beuys in Ireland: 7000 Oaks on the Hill of Uisneach*, „Alternatives: Global, Local, Political” 2006, nr 31 (1).

2021 roku sto okazów *Beuys' Acorns* można było oglądać na tarasie Tate Modern w Londynie z okazji setnej rocznicy urodzin niemieckiego artysty. Siedem z nich po zakończeniu wystawy miało zostać posadzonych w okolicy galerii. Artyści planowali umieszczenie pozostałych sadzonek na stałe w glebie do roku 2025. Jak deklarowali na swojej stronie internetowej: „Czujemy silną potrzebę ochrony tych młodych drzew w czasach ogromnej planetarnej niepewności, w obliczu tego, że w zeszłym roku destrukcja lasów na świecie tak znacząco się pogłębiła. Beuys nawoływał do tego, by świat przekształcić w wielki las: projekt *Beuys' Acorns* dołącza się do deklaracji o stanie klimatycznego i ekologicznego zagrożenia i wzywa do rewolucji troski w naszej relacji z Naturą”¹⁵.

Bracia i siostry drzewa

Nowe podejście do replikowania idei Beuysa, widoczne w pracach Straussa, Ackroyd i Harveya, znalazło szczególny wyraz w projekcie *White Wood*, realizowanym w latach 2012–2015 w okolicach szkockiego miasteczka Huntly przez lokalną organizację zrzeszającą artystów i aktywistów Deveron Projects. W 2012 roku kierująca wówczas inicjatywą Claudia Zeiske odwiedziła Kassel podczas wystawy „Dokumentata 13” i zebrała żołądźcie z dębów posadzonych przez zespół Beuysa 30 lat wcześniej¹⁶. Posadzono je następnie w ogrodzie sąsiadującym z siedzibą organizacji, gdzie z około stu nasion udało się ostatecznie wyhodować sześćdziesiąt siewek. Twórcy projektu i mieszkańcy Huntly troszczyli się o nie przez kolejne lata, obserwując ich wzrost i rozwój, dbając o każdą, indywidualną sadzonkę.

Bezpośrednia realizacja *White Wood* rozpoczęła się pod koniec marca 2015 roku, kiedy dęby zostały posadzone na specjalnie wyznaczonym przez departament leśnictwa obszarze niedaleko Huntly. Akcja poprzedzona była kilkumiesięcznym programem kulturalnym *Oaks & Amity*, przygotowanym przez artystkę Caroline Wendling. Składał się on z szeregu spotkań, wykładów, dyskusji i warsztatów skoncentrowanych wokół sadzenia drzew jako praktyki artystycznej, ale także w szerszym zakresie – wokół relacji między działaniami artystycznymi a zaangażowaniem społecznym i środowiskowym. Mieszkańców zaproszono między innymi do wspólnego szkicowania liści dębu, do którego wykorzystano inkaust wykonany z dębowych galasów. Członkowie i sympatycy Deveron Projects prowadzili też kampanię informacyjną

¹⁵ H. Ackroyd, D. Harvey, *Beuys' Acorns*, „Ackroyd & Harvey” 2021, <https://www.ackroydandharvey.com/beuys-acorns-tate-modern/> (dostęp: 14.01.2024).

¹⁶ De facto pierwszą osobą, która przywiozła żołądźcie z Kassel do Huntly, była Elisabetta Rattalino (odbywająca wówczas staż w Deveron Projects). Żołądźcie te, jak ocenili leśnicy, były jednak zbyt niedojrzałe, by można je było posadzić, i ostatecznie nie zostały wykorzystane. Claudia Zeiske odwiedziła Kassel kilka tygodni później, by tym razem przywieźć dojrzałe nasiona. Źródło: wywiad przeprowadzony z artystką 29.04.2021 r., w archiwum prywatnym Magdaleny Krzosek-Hołody.

dotyczącą przyszłego losu dębów pochodzących z Kassel oraz opowiadali o projekcie w szkołach i podczas lokalnych wydarzeń.

W akcji sadzenia drzew w miejscu docelowym wzięło udział ponad sto osób, wiele z nich z młodymi dębami „znało się” już od dawna. Pierwszy dzień akcji rozpoczął ceremonialny marsz z sadzonkami. Uczestnicy pochodu nieśli je ze sobą w podręcznych torbach. Jak wspominał Allan Macpherson: „Wyobrażałem sobie, że będziemy iść dużo wolniej, bardziej zwarci, być może bardziej zadumani nad dalekowzrocznymi konceptualnymi perspektywami projektu. Zamiast tego wydawało się raczej, że pojawił się pewien pęd, żeby już dotrzeć na miejsce i zacząć sadzenie, zupełnie tak jakby drzewa wołały o ziemię”¹⁷.

Oprócz 49 dębów genetycznie powiązanych z dębami w Kassel, które utworzyły symboliczny krąg, na wyznaczonym przez departament leśnictwa obszarze, posadzono także 700 innych drzew i krzewów oraz ponad 1000 roślin zielnych. Wszystkie były gatunkami rodzimymi dla Szkocji. Znalazło się wśród nich: 360 brzoź brodawkowatych (*Betula pendula*), 60 jarzębów pospolitych (*Sorbus aucuparia*), 60 leszczyn (*Coryllus avellana*), 45 śliw tarnin (*Prunus spinosa*), 45 głógów (*Crataegus monogyna*), 45 dzikich bzów (*Sambucus nigra*) i 45 dzikich róż (*Rosa canina*). Zostały także posadzone takie rośliny kwitnące jak: czosnek (*Alium sp.*), śnieżyczka przebiśnieg (*Galanthus nivalis*), konwalia majowa (*Convallaria majalis*), zawilec gajowy (*Anemone nemorosa*), dzwonek (*Hyacinthoides non-scripta 'Alba'*), narcyz (*Narcissus poeticus*), naparstnica (*Digitalis purpurea*), marchewnik anyżowy (*Myrrhis odorata*), kokoryczka (*Polygonatum multiflorum*), lepnica biała (*Silene latifolia*) czy żywokost (*Symphytum officinale*)¹⁸. Sadzenie drzew nadzorował doświadczony leśnik Steve Brown, który pokazywał właściwe techniki umieszczania roślin w gruncie oraz zabezpieczania ich przed zwierzętami.

„Był w tym sadzeniu drzew jakiś rodzaj przynoszącego satysfakcję wysiłku fizycznego – wspominał Macpherson – [...] Kopanie dziur i wbijanie kołków, upewnianie się, że nie uszkodziliśmy w żaden sposób drzewa i próby możliwie delikatnego umieszczenia zabezpieczeń na kołkach były zadaniami wymagającymi skupienia [...]. Sadzonki brzoź wydawały mi się niesamowicie delikatne, nie grubsze niż ołówek i niższe niż drewniane kołki, do których przyczepialiśmy zabezpieczenia [...]. Wiedzieliśmy, że nasze brzozy będą zmagać się z różnymi wyzwaniem przez najbliższe dwieście lat, i każdy z nas, kto brał udział w wydarzeniu, w jakiś sposób trzymał mocno kciuki za ich powodzenie”¹⁹.

Poszczególne drzewa zostały posadzone zgodnie ze wzorem – rozpoczynano od kręgu z siedmiu dębów, który otaczały kolejne koncentryczne okręgi z brzoź. Brzozy wybrane zostały nie tylko ze względu na swoją charakterystyczną kredową korę, ale także na fakt, że z dębami żyją w fitocenotycznym związku. Pozostałe dęby

¹⁷ A. Macpherson, *Of Time and Trees* [w:] C. Wendling, *White Wood*, Deveron Arts, Huntly 2016, s. 25.

¹⁸ Lista na podstawie skanu notatki otrzymanej od Caroline Wendling. W archiwum prywatnym Magdaleny Krzosek-Hołody.

¹⁹ A. Macpherson, *Of Time and Trees*, op. cit., s. 26.

rozmieszczono regularnie na całym obszarze, podobnie jak inne gatunki mniejszych drzew i roślin zielnych. Można powiedzieć, że w *White Wood* stworzono nie tylko zbiorowisko drzew, ale całą fitocenozę, złożoną z wielu charakterystycznych dla strefy umiarkowanej gatunków roślin, które przez kolejne dekady i stulecia będą tu ze sobą współżyć i się samoreprodukować.

Wybór miejsca, w którym posadzono *White Wood*, od początku podlegał negocjacji. Jak wspominała Wendling, początkowo zastanawiano się nad sadzeniem drzew w sposób bezpośrednio nawiązujący do Beuysowskich idei „zalesiania miasta” i „sadzenia wprost w asfalcie”. Rozważano wykorzystanie przestrzeni przyulicznych czy umieszczenie drzew na jednym z miejskich placów. Huntly jest jednak miastem relatywnie niewielkim, o zwartej, historycznej zabudowie. Zdecydowano się więc na stworzenie nowego symbolicznego miejsca pod miastem, do którego należało odbyć pieszy spacer. W ten sposób *White Wood* nie jest czymś mijanym mimowolnie, ale miejscem, które odwiedza się świadomie.

Możemy powiedzieć, że o ile projekt *7000 dębów* Beuysa w Kassel skupiony był przede wszystkim na refleksji nad zieloną infrastrukturą miasta, to *White Wood* możemy czytać raczej jako świadomy akt społecznego współdzystowania z przyrodą oraz działanie uwrażliwiające na rolę poszczególnych roślinnych organizmów. Drzewa nie są tu już tylko obiektami, wymiennymi elementami miejskiej tkanki, ale podmiotami troski, które uzyskały swoją autonomię.

W rozmowie z Volkerem Harlanem Beuys mówił o „współpracownikach”, nie-ludzkich bytach, które biorą udział w tworzeniu dzieła sztuki²⁰. Wydaje się, że w projekcie Wendling i Zeiske stały się one wreszcie ważne. Dzięki zapewnieniu młodym drzewom optymalnych warunków rozwoju posadzone w Huntly dęby mają szansę osiągnąć zaawansowany wiek i przetrwać nie 80–120 lat (jak prognozowali dla dębów z Kassel Körner i Bellin-Harder), ale nawet kilkaset. W najbardziej optymistycznym scenariuszu – niemal tysiąc. Czas życia projektu wyznaczony jest na 900 lat, podczas których dęby mają osiągnąć kolejno: docelowy rozmiar (300 lat), dojrzałość (600 lat) oraz stopniowo obumrzeć (kolejne 300 lat).

W porównaniu do wielu innych kontynuacji idei Beuysa projekt *White Wood* nie wydaje się na pierwszy rzut oka imponujący – jego trzon stanowi niespełna 50 drzew. Jest on natomiast najbardziej kompleksową i najbardziej transgresywną z inicjatyw wyrosłych na społecznych i ekologicznych ideach niemieckiego artysty. Potencjalnie także tą, której czas życia będzie najdłuższy. Kontynuacja (i jednocześnie transformacja) pomysłu Beuysa dokonana przez Zeiske i Wendling w Huntly wpisuje się w nowy model myślenia o poza-ludzkim, ale obdarzonym sprawstwem świecie roślin. Drzewa nie są tu już przedmiotami, które można nabyć jak każde inne dobro konsumpcyjne, ale żyjącymi ciałami, które obdarzone są określonym kodem genetycznym. Z rodzaju instalacji w przestrzeni miejskiej operacja ta przekształca projekt Beuysa w działanie społeczne, w którym najważniejsza jest dbałość nie tyle

²⁰ J. Beuys, V. Harlan, *What Is Art?*, Clairview Books, Forest Row 2004, s. 71–72.

o estetykę przestrzeni publicznej, co o biologiczną ciągłość oraz relacje społeczne i ekosystemowe. Reprodukacja dzieła sztuki staje się reprodukcją nie działania symbolicznego, ale konkretnych organizmów roślinnych – procesem respektującym rytm vegetacji (przygotowanie nasion, kiełkowanie, wzrost, sadzonkowanie, obumieranie i rozkład). Przestaje być działaniem formalnym operującym na roślinach jak na żywym towarze. Strategia przyjęta przez Zeiske i Wendling, a wcześniej także Levi Straussa, Ackroyd i Harveya, sytuuje się w szerszym paradygmacie rozumienia nie-ludzkiego roślinnego świata jako obszaru występowania unikalnych, obdarzonych indywidualną biografią istot, a nie tylko kolejnych elementów miejskiej zieleni, których produkcja odbywa się poza polem widzenia artysty i widza. W tym wypadku drzewa, jak określił je za Val Plumwood John Charles Ryan w artykule *Passive Flora? Reconsidering Nature's Agency through Human-Plant Studies*, stają się nie tyle obiektami podlegającymi wykorzystaniu przez człowieka (*objects for*), ale aktywnymi uczestnikami pewnego naturo-kulturowego procesu (*agents in*). Dokonuje się tu także „ponowna konceptualizacja roślin jako autonomicznych, sprawczych bytów, a nie jedynie biernych i niemych przedmiotów czy zwykłych przenośników znaczeń”²¹.

Atlas wszystkich mieszkańców

Strategia, którą opisywał Ryan, coraz częściej jest obecna także na naszym lokalnym gruncie. Warto przywołać w tym kontekście warszawskie projekty Fundacji Puszcza z ostatnich lat, w których miejskie drzewa odzyskały swoją biografię, uzyskały sprawczość i autonomię. Jednym z nich jest *Atlas wszystkich mieszkańców*, który powstał w 2022 roku²². Inicjatywa wpisuje się w działania uwrażliwiające mieszkańców i mieszkanki miasta na obecność w przestrzeni zurbanizowanej nie-ludzkich sąsiadów. *Atlas...* zachęcał do ich aktywnego i indywidualnego roz/poznania. Projekt rozpoczął się od wprowadzającej w tematykę części dyskursywnej, na którą składało się poznawanie miejskiej dzikości w trakcie spacerów przyrodniczych po zróżnicowanych pod względem bioróżnorodności przestrzeniach (centrum miasta, nieużytki, mokradła). Podjęto także próbę odniesienia się do międzygatunkowej sprawczości poprzez otwarte warsztaty. Dotyczyły one między innymi tego, jak pomyśleć prawo międzygatunkowe, bazując na teorii *Zoopolis* Sue Donaldson i Willa Kymlicki²³. Podczas każdego ze wspólnych spacerów ćwiczone uważność, starano się lepiej poznać pozaludzkich mieszkańców, a także przetestować możliwości zrozumienia innych organizmów i sieci relacji, którą współtworzą z człowiekiem.

²¹ J.C. Ryan, *Passive Flora? Reconsidering Nature's Agency through Human-Plant Studies (HPS)*, „Societies” 2021, nr 2, s. 103.

²² A. Litorowicz (red.), *Atlas wszystkich mieszkańców*, op. cit.

²³ S. Donaldson, W. Kymlicka, *Zoopolis. Teoria polityczna praw zwierząt*, przeł. M. Stefański, M. Wańkowiczowa, Oficyna 21, Warszawa 2018.

Cykl spotkań zaplanowany był jako kanwa do partycypacyjnego stworzenia wspomnianej już książki *Atlas wszystkich mieszkańców*. Jego współautorem lub współautorką mogła zostać każda osoba chętna do podzielenia się osobistą historią relacji z wybranym pozaludzkim bytem, który zamieszkuje Warszawę. W ramach otwartego naboru zgłoszeń poszukiwano opowieści o wolno żyjących zwierzętach, roślinach, grzybach i innych organizmach, takich jak rzeka, park czy mokradło. Pozyskano w ten sposób ponad 60 historii, które zostały wydane w formie drukowanej i opatrzone indywidualnymi portretami poszczególnych bohaterów, autorstwa rysownika Mariusza Tarkawiana²⁴.

Pozaludzczy mieszkańcy zostali opisani przez warszawiaków pod względem cech charakterystycznych oraz miejsca i rodzaju spotkania z nimi. Historie te ujawniły różne sposoby postrzegania i odczuwania przez ludzi przyrodniczej tkanki Warszawy oraz poszerzyły miejskie imaginarium o opowieści, które pomagają zobaczyć i poznać się wzajemnie. Zdarzały się narracje bardzo emocjonalne, niełatwe, osadzające się na konflikcie czy niemożności pogodzenia miejsca i stylu życia. Pojawiły się takie emocje jak: sympatia, niechęć, poczucie odpowiedzialności, nostalgia, fascynacja, niezrozumienie. Spotkania przypadkowe przeplatały się z regularnie praktykowanymi relacjami. Zakotwiczone były one w różnych przestrzeniach: wspólnych, publicznych lub zupełnie prywatnych. Język przesłanych historii był również bardzo różnicowany – od wrażliwego, romantyzującego, pełnego zachwytu, porzucającego biologiczną poprawność, po profesjonalny, pełen znawstwa, naukowy. Każdy z autorów widział i pisał inaczej, ale wszyscy przeglądali się z zaangażowaniem w ludzko-nieludzkie przecięcia.

Wśród nadesłanych historii bardzo szeroką reprezentację zyskały drzewa. Okazały się znaczącymi aktorami ludzkiej emocjonalnej mapy miasta. Była wśród nich wierzba płacząca z ursynowskiego podwórka wspominana przez dorosłą dziś osobę, która jako nastolatka bawiła się na niej z przyjaciółkami (każda z dziewcząt miała swój konar). Była także żoliborska topola, o pniu tak grubym, że niemożliwym do objęcia przez jedną osobę. W oczach narratora nie zmieniła się ona od 30 lat. „To ciekawe – pisał autor – jak uspokajająco potrafi działać na człowieka takie stare drzewo. Stając pod nim i podziwiając jego ogrom, możemy zrozumieć, jak niewiele dla innych organizmów znaczy ludzki wymiar czasu. Taka perspektywa przynosi poczucie małości i znikomości, ale równocześnie także dziwnego bezpieczeństwa”. Inny okaz, jesion wyniosły z Woli, towarzyszył autorowi opowieści od wczesnego dzieciństwa do dorosłości. „Mijałem go – opisywał – jako mały chłopiec, idąc z rodzicami do parku albo na groby. Już wtedy próbowałem rozwikłać szereg tajemnic z życia tego konkretnego okazu, a potem jesionów w ogóle. Gdy dorosłem, zamieszkałem bliżej niego. I zostałem biologiem”.

²⁴ Ich elektroniczny zapis, możliwy do ciągłego aktualizowania o kolejne portrety i relacje, znajduje się na stronie „Atlas wszystkich mieszkańców”, <http://atlas.miastozdzczenie.pl> (dostęp: 14.01.2024).



Ryc. 4. Topola – rysunek Mariusza Tarkawiana przedstawiający drzewo-bohatera *Atlasu wszystkich mieszkańców*.

Z tych i podobnych relacji można było odczytać szereg ról, które pełnią drzewa w miejskim ekosystemie, wykraczających daleko poza język urbanistyki czy ekologii. Drzewa opisane w *Atlasie* towarzyszyły codzienności w najbardziej bliski, intymny sposób, tworząc krajobraz za oknem („okna myję jesienią / żeby lepiej było widać zza nich złocące / się jesiony”; „przed oknem stoi brzoza”); osadzały ludzkie życie w czasie („Jak w przyrodzie: rozwój, zamieranie, odrodzenie. Drzewa na ulicy zmieniają się najmniej, dużo wolniej niż marki samochodów i sąsiedzi. Są punktem zaczepienia wspomnień”; „Wskazuje mi zmieniające się pory roku.



Ryc. 5. Jesień wyniosły, rysunek Mariusza Tarkawiana przedstawiający drzewo-bohatera *Atlasu wszystkich mieszkańców*.

Przyuliczne drzewo, zegar słoneczny, stały punkt w rozregulowanej i rozlewającej się urbanistyce Wawra”); pełniły funkcje magiczne („Przed moim blokiem rośnie mirabelka. Piszemy o niej dlatego, że pod spodem mieszkają skrzaty”), w końcu były rozstrajaczami miejskiej gry w dyscyplinowanie, kształtując przestrzeń oporu – fizyczną i symboliczną („Tymczasem wypatruję w mieście innych brzoź samosiejek. Nie ma ich zbyt wiele, zieleń miejska jest raczej starannie pielęgnowana i przycinana, nawet w parkach. Czasem trafi się coś pomiędzy starszymi blokami, których zarządca trzydzieści czy czterdzieści lat temu nie kosił wszystkiego, gdy tylko odrosło od ziemi na dziesięć centymetrów, lub w ogrodach domów jednorodzinnych. Częściej jakaś pionierka wyrośnie na skraju zapomnianej łąki lub zagajnika o nieuregulowanym statusie własności”).



Ryc. 6. Wierzba płacząca – rysunek Mariusza Tarkawiana przedstawiający drzewo-bohatera *Atlasu wszystkich mieszkańców*.

Drzewa w *Atlasie wszystkich mieszkańców* rozpoznawane były jako indywidualne byty, których los lub sprawczość przenika się z życiem człowieka. Klony, robinie akacjowe, sumaki mają swoje miejsca zamieszkania, charakterystyki, zmieniają się w czasie. Ta emocjonalna mapa uważności na nie-ludzkie sąsiadów oplata całe miasto – zbudowana została na istniejących już, spontanicznych więzach. Indywidualizujące miejską przyrodę opowieści z międzygatunkowego sąsiedztwa zostały oparte na jakimś wyborze dokonany przez poszczególne osoby. Dotyczyły one organizmów najbardziej widocznych lub z jakichś powodów wyjątkowych. Czy ta wyjątkowość zawsze musi być jednak ufundowana na zainteresowaniu człowieka?



Ryc. 7. *Dzieje jednego podwórka*, rysunek Mariusza Tarkawiana z *Atlasu wszystkich mieszkańców*

Wychodząc od tego pytania, kolejny projekt Fundacji Puszcza skupił się nie tyle na opowiadanych przez człowieka, wybranych historiach, ale na zanurzeniu się w zastanej międzygatunkowej sieci. W programie wydarzeń *Bio/różnorodne lato* studium przypadku stał się plac przy miejskiej instytucji sztuki – Nowym Teatrze przy ulicy Madalińskiego. Jednym z narzędzi pozyskiwania wiedzy o dynamice tego miejsca stała się wystawa „Aktorzy Nowego Placu”, która za bohaterów wzięła sobie obecne tam rośliny, zwierzęta, grzyby i porosty. Po rozpoznaniu przestrzeni przez przyrodników wybranych aktorów nie-ludzkich ukazano na placu w postaci tekstów, nagrań dźwiękowych i rysunków, niejako wydobywając ich z poznawczego niebytu. Projekt zmierzył się z przestrzenią zastaną, próbując wytropić nieoczywiste życie miejsca, pokazując, że nawet w intensywnie zasiedlonej przez człowieka, betonowej

i zdyscyplinowanej (również pod względem przyrodniczym) przestrzeni znajdziemy bohaterów miejskiej codzienności. Jednym z nich został majestatyczny jesion. To drzewo wyjątkowe nie tylko ze względu na swoje cechy i położenie, ale także ważny aktor sieci ekosystemowych relacji: „gdy [...] przyjrzymy się bliżej jego korce, zaobserwujemy glony, mszaki i porosty, których wygląd zupełnie się zmienia w zależności od pogody. Mech szurpek porastający pień od strony ściany w suche upalne dni wygląda dość niemrawo, ale gdy tylko spadnie deszcz i nabierze trochę wilgoci, odzyskuje wigor i głębię zieleni. Konglomerat szurpkowy poprzetykany jest szaroniebieskimi strzępkami porostów z rodzaju soreniec, a od wschodu bruzdy kory pokrywa porost o zgniózielonej barwie i mączkowatej strukturze. Patrząc na jedno drzewo, obserwujemy tak naprawdę całą sieć międzygatunkowych relacji organizmów, które skorzystały z mikrośrodków stworzonych przez organizm drzewa” – można usłyszeć w nagraniu czytany głosem Bartosza Bieleni, jednego z aktorów Nowego Teatru²⁵. Jesion z teatralnego placu opisany więc został nie tylko jako przedstawiciel gatunku, ale przede wszystkim jako jedyny w swoim rodzaju uczestnik miejskiej wspólnoty: konkretny i osobniczy, współtworzący unikalny fragment złożonego ekosystemu²⁶.

Podsumowanie

Choć zdarza się, że miejskie drzewa wciąż traktowane są jak zielone meble – elementy infrastruktury, które można dowolnie przesuwac, przemieszczać i podmieniać, coraz częściej zauważamy, że mają one swoje bardzo konkretne biografie. Żyją z nami przez lata, zmieniając się wraz z porami roku, wrastając w ludzkie losy i historie. Nie da się ich tak łatwo zamienić na nowe egzemplarze, a pojęcie „nasadzeń zastępczych” (mających zrekompensować wycinkę drzewa) budzi u nas dziś smutek i niezgodę, będąc synonimem głębokiej straty, która obejmuje nie tylko walory ekosystemowe, ale także pewien kapitał kulturowy, zasób wspomnień i historii.

Kiedy pod nogi spadają nam żółędzie, kasztany czy bukwie, relacja między małym zarodkiem drzewa (owocem i nasionem) a dorosłym okazem staje się nagle czymś bardziej widocznym. Posadzone przez miejskie służby drzewa są mniej dostrzegalne, przyjmowane *a priori*. Przywożone są jako okazy kilku- lub kilkunastoletnie, wcześniej zaś uprawiane w donicach, specjalnie kształtowane i przechowywane tak, by mogły przystosować się do dowolnego miejsca. Zamieniają się w ten

²⁵ Nagrania można wysłuchać tutaj: *Jesion*, SoundCloud, 2023, <https://bit.ly/3DeHZXF> (dostęp: 14.01.2024).

²⁶ Podobna strategia została zastosowana w wydanej w 2020 roku publikacji *Drzewa Warszawy*. Bohaterowie książki – historycznie, kulturowo lub społecznie ważne drzewa – są przedstawione nie tylko jako kanwa opowieści o ludzkich losach, ale także jako dom innych organizmów i filary sieci ekosystemowych współzależności. Zob. P. Dunin-Wąsowicz, E. Kalnoj-Ziajkowska, M. Korbik, K. Kuzko-Zwierz, M. Piwowarski, *Drzewa Warszawy. Przewodnik po wybranych ważnych drzewach Warszawy*, Stowarzyszenie „Z siedzibą w Warszawie”, Warszawa 2020.

sposób w wyrwany ze swojej środowiskowej historii produkt. To jednak wciąż indywidualne organizmy, obdarzone sprawstwem elementy ekosystemów, a także ich filary. Czym jest dziś dla nas miejskie drzewo? Gdzie powstaje? Jak rośnie? Oddajmy głos artystom. Urszula Zajączkowska w książce *Patyki, badyle* z 2019 roku pisała: „[...] w czułych pędach, badylach i konarach utrwalona jest [...] droga tworzenia całego drzewa, jego wzrostu, jako pieśni wiwatujące życiu, oratorium światła i ziemi, przemian otoczenia i własnego wnętrza [...] wyryte [...] hieroglifami anatomii...”²⁷. David Levi Strauss zaś o sadzeniu drzew mówił jako o akcie radykalnym. „Daje ono natychmiastowy wgląd w ludzką kondycję: mocna sprawczość, skończony horyzont życia. W odpowiednich warunkach [...] drzewa mogą przetrwać dziesięć pokoleń ludzkich aktorów”²⁸.

Bibliografia

- Bellin-Harder F., Körner S., *The 7000 Eichen of Joseph Beuys – Experiences after Twenty Five Years*, „Journal of Landscape Architecture” 2009, nr 4 (2), s. 6–19.
- Beuys J., Harlan V., *What Is Art?*, Clairview Books, Forest Row 2004.
- Donaldson S., Kymlicka W., *Zoopolis. Teoria polityczna praw zwierząt*, przeł. M. Stefański, M. Wańkiewicz, Oficyna 21, Warszawa 2018.
- Dunin-Wąsowicz P., Kalnoj-Ziajkowska E., Korbik M., Kuzko-Zwierz K., Piwowski M., *Drzewa Warszawy. Przewodnik po wybranych ważnych drzewach Warszawy*, Stowarzyszenie „Z siedzibą w Warszawie”, Warszawa 2020, <http://www.wWarszawie.org.pl/files/drzewa-warszawy.pdf> (dostęp: 14.01.2024).
- Levi Strauss D., *Beuys in Ireland: 7000 Oaks on the Hill of Uisneach*, „Alternatives: Global, Local, Political” 2006, nr 31 (1), s. 101–104.
- Litorowicz A. (red.), *Atlas wszystkich mieszkańców*, Fundacja Badań i Działań Miejskich Puszka, Warszawa 2022, <https://atlas.miastozdzczenie.pl> (dostęp: 14.01.2024).
- Macpherson A., *Of Time and Trees* [w:] C. Wendling, *White Wood*, Deveron Arts, Huntly 2016.
- Mesch C., *Joseph Beuys*, Reaktion Books, London 2017.
- Reiman-Smith A., *The Art of Urban Nature: Curating the City with the Work of Joseph Beuys*, niepublikowana praca dyplomowa, Cornell University, Ithaca 2014.
- Ryan J.C., *Passive Flora? Reconsidering Nature's Agency through Human-Plant Studies (HPS)*, „Societies” 2021, nr 2, s. 101–121.
- Stüttgen J., *Beschreibung eines Kunstwerks*, Free International University, Düsseldorf 1982.
- Wendling C., *Oaks & Amity 2014–2015. Project Report*, „Deveron Projects”, https://www.deveron-projects.com/site_media/uploads/caroline_wendling_oaks_and_amity_report.pdf (dostęp: 14.01.2024).
- Zajączkowska U., *Patyki, badyle*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2019.

²⁷ U. Zajączkowska, *Patyki, badyle*, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2019, s. 10.

²⁸ D. Levi Strauss, *Beuys in Ireland...*, op. cit., s. 104.